

## Identidad y movilidad en el cine documental latinoamericano contemporáneo: *Familia tipo* (2009) e *Hija* (2011).

Nadia Lie

Universidad de Lovaina, Bélgica

Pablo Piedras

Universidad de Buenos Aires

### Introducción

El cine documental latinoamericano ha sufrido un proceso de vertiginoso desarrollo en los últimos años, cimentado, entre otros factores, por la propagación y la accesibilidad de las tecnologías digitales de registro, lo que ha brindado mayores posibilidades expresivas a un conjunto de nuevos realizadores.<sup>1</sup> Ante la marea de películas no ficcionales que se difunde en los diversos circuitos de festivales, salas independientes, canales de televisión y espacios alternativos se impone un interrogante: ¿cuáles son los caracteres distintivos de estas obras en el marco del territorio documental de la región? Las hibridaciones entre documental y ficción, señaladas generalmente como una tendencia del audiovisual contemporáneo, no son elementos que a esta altura podamos considerar originales.<sup>2</sup> Las enunciaciones en primera persona de los cineastas—novedosas a comienzos del siglo XXI—se han transformado en un recurso de frecuente aparición en los documentales. Las tácticas reflexivas y performativas que tensionan la referencialidad de la representación documental también forman parte del sistema de acercamiento a lo real en un nutrido grupo de obras. Sin embargo, si examinamos un conjunto de films más recientes hallaremos dos cualidades suplementarias que, en su intersección, manifiestan nuevos modos en que la problemática de la identidad—vinculada a las “narrativas del yo”—es procesada y puesta en escena.

En primer lugar, la no ficción contemporánea tiende a privilegiar historias en las que la movilidad y los desplazamientos ocupan un lugar primordial. Aunque desde una perspectiva temática el exilio y las migraciones irrumpieron en las poéticas de cineastas latinoamericanos desterritorializados desde fines de la década de los setenta,<sup>3</sup> la figuración visual de la movilidad espacial como signo de traslados culturales, sociales y políticos y, sobre todo, de indagaciones sobre la identidad y la memoria colectiva, es una señal

verificable en un amplio espectro de documentales desde el decenio anterior. Frente a cierto sedentarismo presente en las obras testimoniales de los años ochenta y noventa que organizaban sus discursos mediante el montaje de entrevistas y materiales de archivo, los documentales contemporáneos expresan en sus dispositivos visuales diversas formas de la movilidad: recorridos con cámara en mano por lugares significativos para la memoria, largos *travellings* tomados desde cámaras emplazadas en automóviles, buses, trenes y hasta aviones, planos secuencia sobre álbumes fotográficos, etcétera.

Vale decir que, no obstante este énfasis en la movilidad es perceptible en múltiples variantes documentales<sup>4</sup> su epicentro se halla en films narrados en primera persona por los realizadores que adoptan el modelo de la búsqueda: desde *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000), *Un pasaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2001), *33* (Kiko Goifman, 2002) y *Por la vuelta* (Cristian Pauls, 2003) hasta *Fotografías* (Andrés Di Tella, 2006), *Secretos de lucha* (Maiana Bidegain, 2007) y *La chica del sur* (José Luis García, 2012).<sup>5</sup>

Una segunda característica que comparten los documentales recientes es la preponderancia de la familia como núcleo de exploración sobre la identidad de los realizadores. Si bien un conjunto de documentales en primera persona examinaron desde el nuevo milenio los vínculos filiales y el elástico territorio de lo doméstico<sup>6</sup>—*La televisión y yo* (Andrés Di Tella, 2002), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), *Reynalda del Carmen, mi mamá y yo* (Lorena Giachino, 2006), *Santiago* (João Moreira Salles, 2007)—especialmente en el último lustro han surgido obras en las que la indagación familiar y personal ya no se relaciona directamente con hechos traumáticos del pasado reciente, como las dictaduras militares de la Argentina y de Chile, ni tampoco se validan por la excepcionalidad o el renombre de los protagonistas y narradores, sino que estos films abordan historias de sujetos no particularmente extraordinarios en las cuales resuenan dolores, alegrías y cuestionamientos con un arraigo sociocultural más vasto. En concordancia con este planteo es posible estudiar películas como *Diario argentino* (Lupe Pérez García, 2006) o *Los nueve puntos de mi padre* (Pablo Romano, 2010) y los dos films que serán el eje de nuestro artículo: *Familia tipo* (Cecilia Priego, 2009) e *Hija* (María Paz González, 2012). En las próximas páginas examinaremos las películas de Cecilia Priego y María Paz González como exponentes de estas dos nuevas cualidades que impactan sobre un sector del documental latinoamericano actual.

### La historia vuelve a repetirse: presentación de las películas

*Hija* y *Familia tipo* cuentan con más de un punto de contacto: son óperas primas, están dirigidas por mujeres, sus narraciones están centradas en un viaje y, sobre todo, las dos obras enfrentan una relectura de la “novela familiar”, según el concepto freudiano. Cecilia Priego, la directora de *Familia tipo*, emprende un doble viaje: junto con su hermano recorre los pueblos de España en los que ha vivido su padre, entrevista a familiares y vecinos, y compara la fisonomía actual con los paisajes del ayer plasmados en las fotografías familiares; el otro viaje, figurativo, recorre los materiales audiovisuales encontrados (archivo filmico doméstico, fotografías color y blanco y negro, documentos familiares, etcétera) e implica su revisión y rearmado. La búsqueda, sin embargo, es una sola: comprender las razones que llevaron a su padre a abandonar a su mujer y a su pequeña hija en España, para después

instalarse en la Argentina y conformar una nueva familia. Esta historia, oculta durante largo tiempo, es el núcleo dramático de la obra.

En *Hija*, María Paz González, junto a su madre, realiza un viaje en automóvil desde Temuco hasta Antofagasta que finaliza en La Serena, con el objetivo de descubrir los orígenes familiares y desanudar algunos de los relatos heredados sobre su identidad. Eliana fue abandonada por su familia biológica y adoptada por otra. Más tarde, tras concebir a su hija, no continuó el vínculo con el padre de María Paz y, para guardar las apariencias en el pueblo, la bautizó con el apellido González, creándole posteriormente una historia apócrifa sobre su progenitor. En principio, el itinerario de madre e hija podría haber sido la oportunidad de encuentros, pero al concluir el viaje esta causa se revela frustrada o incompleta.

Desde el aspecto argumental *Familia tipo* e *Hija* convergen en un reclamo de los hijos hacia los padres que no está ligado con carencias económicas o afectivas sino con la falsedad u omisión en el relato del pasado. Asimismo, las acciones y decisiones de los progenitores pareciesen haber estado determinadas por su propia herencia. Tanto Fernando Priego (el padre de Cecilia) como Eliana Guzmán (la madre de María Paz) habían sufrido el abandono paterno/materno y la pérdida de identidad que más tarde los llevó a replicar parcialmente actitudes de abandono u ocultamiento hacia su descendencia. Los documentales se constituyen en este marco en una práctica socioestética de los sujetos que enuncian los legados familiares para procesarlos y revisarlos y, en consecuencia, interrumpir la espiral de repeticiones. Lo que resulta particularmente relevante es que para cuestionar y reformular el relato paterno/materno las cineastas optan por construir narraciones fuertes y, en cierto sentido, clásicas, en su modo de dosificar la información, en su concepción de la intriga, y en su interpelación afectiva del espectador.

La adopción de modelos genéricos como el del film noir o el del melodrama, generalmente asociados con el cine de ficción es un procedimiento frecuente en el documental latinoamericano desde los noventa.<sup>7</sup> Lo singular de las obras que nos ocupan es que se asocian sobre todo con el género road movie, de notoria productividad en el ficcional contemporáneo de la región (Podalsky 126), pero escasamente transitado en el documental anterior. Aunque a posteriori nos detendremos en el análisis de las películas de acuerdo a las convenciones del género consideramos que, si bien este factor aporta a la fluida dinámica narrativa de las obras, no necesariamente las inscribe en el terreno de la ficción. Se trata, en todo caso, del modo específico en que estos documentales establecen relaciones con lo real y con el espectador. Coincidimos en este punto con Carl Plantinga cuando señala que:

la narrativa es un modo fundamental de explicación enraizado en la necesidad del ser humano de representar hechos e historias para otros. La narrativa puede emplear muchas técnicas en común con la ficción para mantener el interés, despertar el suspenso, crear o demorar el cumplimiento de las expectativas. No obstante, la narrativa en sí misma no es inherente a lo ficcional o a lo no ficcional. (102)

Entonces, las cineastas eligen acentuar la función narrativa del discurso documental—en detrimento de otras como la argumentativa o la didáctica—precisamente para perforar el relato familiar recibido mediante la imaginación y la formulación del propio. Asimismo, el énfasis en la construcción narrativa que apela a elementos de los géneros cinematográficos se apoya en la necesidad de comprometer al espectador con historias que no sobresalen por su excepcionalidad.<sup>8</sup> Dicho de otro modo: en estos documentales el espectador no se informa ni aprende sobre un tema relevante y validado de la esfera pública o de la Historia, por lo cual es preciso establecer con él un pacto comunicativo que permita su implicación con el relato en otros niveles. Creemos que en *Hija* y *Familia tipo*, las narrativas de búsqueda y los conflictos dramáticos que se ponen en juego interpelan al espectador en términos emotivos y afectivos manteniéndolo, aun con tensiones, dentro del pacto documental.<sup>9</sup>

### El tratamiento del archivo en *Familia tipo*

Las películas en cuestión reflexionan sobre la familia como discurso de la identidad usando la herramienta común del viaje. Sin embargo, en su aproximación a lo real, estos films despliegan dos actitudes diferentes: *Familia tipo* recurre a múltiples formas del archivo y del testimonio y las resemantiza, mientras que la obra de González organiza su indagación sobre hechos pretéritos desde un presente en el que el remontaje del retrato familiar es producto fundamentalmente de los actos performativos de las protagonistas. Explicaremos la diferencia entre estas modalidades en lo que sigue, empezando por *Familia tipo*.

El viaje de Cecilia Priego tiene, como ya hemos mencionado, un carácter doble: por un lado, corresponde a la revisión del pasado paterno a través de la yuxtaposición creativa de los testimonios y archivos familiares; por el otro, coincide con la actualización subjetiva gracias a la experiencia física y sensorial del contacto en tiempo presente con los lugares, personas y objetos que son agentes de la memoria. El lugar primordial de las imágenes heredadas se instala desde la secuencia inicial: el primer sonido remite a la puesta en marcha de un proyector (“de los de antes”); inmediatamente después visualizamos las imágenes de archivo doméstico que nos acompañarán todo el relato. Como explican los intertítulos en primera persona, lo que vemos son los rollos de 16 mm. registrados por la familia paterna en el año 1948 que la directora recuperó en su viaje a España. Junto con estos materiales, la narradora señala haber recabado fotos y cartas. En la clausura de esta secuencia que funciona a manera de prólogo, alguien (Cecilia tal vez) cuelga en una terraza, como si fuera ropa recién lavada, un puñado de fotos: una mujer con un niño, una pareja de recién casados, el rostro de una joven (se asemeja a una diva del Hollywood silente), otra vez el niño pero con un hombre, otro hombre cargando un bebé en brazos. Todas fotos en blanco y negro, salvo la última—la única de la que no hay primer plano—en un color que ha perdido el vigor: es una niña que sonríe. La última secuencia-epílogo retorna al espacio de la terraza. La misma mujer que en el prólogo—ahora sabemos que es Cecilia Priego—junto a una niña—presumiblemente su hija—tiende al sol una serie de fotografías del pasado y presente familiar. El transcurso del film nos ha permitido, como espectadores, identificar a los protagonistas de las fotos y conocer algunos (no todos) de los eventos que estas retratan.<sup>10</sup> Son secuencias mellizas que permiten interpretar el documental como una actualización del álbum de fotos familiar. No obstante, el ordenamiento y la transparencia visual de las fotografías solo está presente en estos dos fragmentos del relato. En el ínterin, la directora aplica una batería de operaciones sobre los materiales de archivo con el fin de



desnaturalizarlos, de cuestionar su nivel de referencia y de hacerlos decir aquello que antes callaban.

La operación central es el tratamiento visual y, en ocasiones, sonoro, basado en sobreimpresiones, pliegues y superposiciones que remiten al palimpsesto.<sup>11</sup> En *Familia tipo* los materiales de archivo no están ahí para funcionar como prueba o ilustración de los relatos orales. Asimismo su transparencia comunicativa se halla generalmente intermediada. Esto plantea una tensión en el relato dado que, mientras la narración parece fluir de manera dinámica, existe una densidad textual en varios niveles del discurso que llama la atención sobre los procesos constructivos de la memoria. Dicho de otro modo, el documental pareciera decirnos que los archivos familiares no son un simple reservorio para la memoria, sino soportes complejos que necesitan ser intervenidos y cuestionados para poder recordar. El tejido textual del palimpsesto se verifica principalmente en el montaje de las fotografías familiares. Son escasas las ocasiones en que una foto se intercala sin más en la narración, generalmente cada imagen aparece recortada sobre una "sábana" de otras imágenes. El trabajo del tiempo y las manipulaciones se perciben en las ajaduras, en el pegamento seco de una cinta que se retiró, en los bordes carcomidos. El accionar del palimpsesto es tal que, a lo largo del film, podría decirse que cada fotografía no está allí para mostrar, para dar a ver, sino para ocultar otras fotos. Como demostrando la inaccesibilidad del secreto (su contorno ficcional) o los límites de los archivos para hablarnos sobre el pasado, el documental deja entrever que hay imágenes que tal vez sea mejor no mirar o—siguiendo las palabras de la tía Estrella—que hay cosas que no se pueden contar.

El collage es la operación que complementa y en ocasiones se involucra en la construcción del palimpsesto. Entendido como montaje de materiales heterogéneos, el collage es un procedimiento central en la tradición del cine latinoamericano (Ortega). Este recurso permite reorganizar los fragmentos del pasado descubriendo nuevas relaciones entre ellos. Sin embargo, las operaciones collagísticas puestas en práctica por Priego se caracterizan por exponer estas imágenes en su materialidad inmanente, desquebrajando su transparencia significativa. En lo que podríamos leer como un índice de reflexividad, la cineasta expone las irregularidades del cortado y pegado (las costuras) de las fotografías.

El trabajo de collage fotográfico encuentra uno de sus puntos más sensibles cuando se emparejan las fotos de Cecilia y de su media hermana Belén. La indiscutible afinidad se articula en tres pares de fotos nominadas alternativamente "Belén—Yo", "Yo—Belén", "Belén—Yo". La potencia de esta secuencia se instituye, en primer lugar, sobre el impacto que causa el reconocimiento del propio rostro en el semblante de un otro que, hasta no hace demasiado tiempo era un desconocido. En segundo lugar, emerge la cuestión del doble dada la notoria similitud entre Belén y Cecilia que se encadena así con todo un sistema de dobles que soporta el entramado narrativo—los viajes de ida y vuelta a Europa, la repetición del abandono de hijos en la línea paterna—desde la situación traumática que origina el conflicto: el descubrimiento de una segunda familia que el padre abandonó en España.

Las dos operaciones restantes que se efectúan sobre los materiales son la intervención gráfica y la exposición de la manipulación. En el primer caso las inscripciones sobre las fotografías suelen recuperar la vieja costumbre doméstica de la nominación. En lo que podría ser una confirmación de que la relación entre imagen y memoria requiere siempre

de una subjetividad interpretante, la cineasta interviene colocando nombres, fechas y lugares a las fotos. En el segundo caso, nos referimos a la insistencia de planos en los que se visualizan las fotografías siendo miradas y manipuladas por los protagonistas, dando cuenta una vez más de las mediaciones que existen en el armado de cualquier relato, incluso (o sobre todo) en el de una película documental.

En síntesis, este conjunto de estrategias de intervención sobre los materiales visuales apuntala la interrogación sobre la identidad formulada por la obra. Se trata de juegos de derreferencialización que ponen en crisis las definiciones aceptadas del concepto de familia, que organizan cada una de las etapas de la narración.<sup>12</sup> ¿Es Belén miembro de la familia o es "esa chica" a la que se refiere la prima Estrella? ¿Existe al fin y al cabo una "familia tipo"?

### La dimensión performativa en *Hija*

*Hija* es un documental que teje sus relaciones con lo real y con el pasado a partir de un modelo representacional cargado de reflexividad y performatividad.<sup>13</sup> la presencia del equipo de filmación se hace explícita sistemáticamente a lo largo de la obra, los protocolos de negociación entre la directora y los personajes son expuestos ante la cámara, las dudas y cavilaciones sobre las vicisitudes de la producción son materia prima de la narración. La articulación de estas dos cualidades se plasma en un relato formulado en tiempo presente que rehúye, a diferencia de *Familia tipo*, de los recursos a los que habitualmente el cine de no ficción echa mano para referirse al pasado: los archivos (fílmicos, fotográficos, sonoros) y los testimonios. María Paz González, allende la posible falta de estos insumos, opta por construir un dispositivo narrativo en el que la ausencia de archivos funciona como síntoma de una historia familiar que se resiste a mostrar su urdimbre: las pocas revelaciones que logran obtenerse traen consigo nuevos interrogantes. Para decirlo en otros términos, ¿cómo confiar en los documentos del pasado cuando los propios nombres—una de las pocas certezas con las que tempranamente contamos—se han descubierto falsos? Eliana (antes Adriana), madre de María Paz, fue "rebautizada" por su familia adoptiva, pero no aparece con su nombre "original" en los registros públicos; el apellido González de la directora fue inventado oportunamente por su madre. El equívoco respecto de los nombres se reproduce incluso cuando la cineasta busca información sobre su padre en la dependencia de carabineros: el empleado que la atiende primero coloca mal el apellido del padre (Saavedra-Gerez en vez de Saavedra-Jerez); finalmente, cuando se encuentran los datos, se descubre que el primer nombre de su padre no es Bernardo sino Emerson.

En la segunda secuencia, la realizadora impulsa a su madre a completar una suerte de arbolito sucedáneo de un álbum de fotos. Aquí irrumpen dos elementos fuertemente significativos. En primer lugar, dada su conformación, el árbol solo tiene sitio para colocar pequeñas fotos en cada una de sus ramas. En contraposición con la prototípica fotografía familiar en la que un conjunto de individuos comparten las mismas coordenadas espacio-temporales, aquí no hay cuerpos que se relacionan (ni sus afecciones) sino fragmentos unidos artificialmente por las ramas del árbol. En segundo lugar, la tijera con la cual la madre recorta y selecciona las fotos de aquellos que merecen formar parte de su álbum es un objeto simbólico que remite a la agencia que la madre reclama para el armado de su genealogía, vulnerando, si es preciso, lo demarcado por los lazos biológicos. En continuidad con esta secuencia, la única imagen que visualizamos a través del relato es la fotografía del padre que le es presentada a María Paz en la oficina de carabineros. Aunque la cineasta

se muestra conmovida e inquieta más de una vez sobre la semejanza entre aquel rostro y el propio, se trata de una fotografía 4 x 4, de una "foto carnet". En consecuencia es una imagen que si bien parcialmente puede gozar de un halo de familiaridad, paradójicamente expresa la crisis de los vínculos filiales: la primera foto que la hija conoce de su padre es de corte institucional. Este tipo de imágenes se caracteriza por su homogeneidad y normatividad. En ellas solo queda la fachada del individuo, aquello que lo identifica para los organismos estatales, desprendido de emociones, de afectos, de historia.

Apostada en la carencia de archivos y testimonios que informen sobre la historia familiar, María Paz González explota su condición de cineasta y mediante su praxis documental produce, performativamente, las fracciones de relato que no pueden ser repuestas de otra manera. La primera secuencia de la obra es casi un manifiesto en este sentido. Un plano de conjunto muestra a su madre, sola, parada frente a un muro de hormigón. Sin embargo, en ese muro blanco se proyectan las sombras del equipo de rodaje: directora, camarógrafo y microfonista. Desde el off la realizadora le solicita a su madre que dibuje con un trozo de carbón los contornos de su antigua casa familiar. Se trata de un gesto puramente cinematográfico: la casa se construye en y para la película. Aún más importante, es una casa que poco tiene que ver con el hogar real; lo que allí se expresa es el hogar imaginario, aquel que permaneció en el recuerdo de su madre y que, en alguna medida, configuró su mirada de mundo. Frente a la idea de reponer, descubrir o desentrañar el pasado, aquí se lo figura como un acto de puesta en escena en el cual los elementos imaginarios y subjetivos tienen tanto valor como otras fuentes tradicionalmente más fidedignas. La penúltima secuencia de la película implica una clausura visual y narrativa de la primera. La madre de María Paz se encuentra con su hermana en la plaza de Antofagasta frente a un *trompe l'oeil* que representa ese mismo sitio en un tiempo pretérito. La elaborada estampa reemplaza el dibujo con carbón cuando la madre por fin ha logrado concretar la postergada reunión, pero además el efecto ilusorio propio del trampantojo es signo de la persistencia de las apariencias: la madre decide no dar a conocer su verdadera identidad a su hermana y se le presenta como una amiga.

Tras la fallida conversación telefónica con su padre, la protagonista descubre que no podrá concretar el encuentro con este en un bar de La Serena, tal como estaba originalmente previsto en el guión. El fracaso de lo planificado—toda una tendencia estética de cierto documental contemporáneo según Paul Arthur—se convierte en *Hija* en material narrativo para expresar, nuevamente de modo imaginario, aquello que podría haber sido. Se trata de una secuencia en que la voz en off de la cineasta describe, mediante la lectura del guión, los pormenores escénicos de la malograda reunión. Mientras tanto la cámara, ubicada dentro de la locación muestra una mesa vacía junto a la ventana. Como en la secuencia del muro, la narración de lo que no pudo ser se vuelve un acto creativo y el documental, en vez de registrar lo profílmico, funda lo real en su mismo acontecer. Podríamos sostener entonces que el encuentro finalmente se plasma en su mismo acontecer. Podríamos sostener entonces que el encuentro finalmente se plasma en su mismo acontecer. Podríamos sostener entonces que el encuentro finalmente se plasma en su mismo acontecer.

### Los códigos de la road movie en *Hija* y *Familia tipo*

Por diferentes que sean en cuanto a la incorporación de materiales de archivo, las dos películas convergen en el uso de elementos cinematográficos que se asocian al género de la road movie. Aunque los estudios sobre la road movie suelen referir exclusivamente

a películas de ficción,<sup>14</sup> no hay ninguna razón para suponer que el género solo pueda manifestarse en ese terreno. La aparición del término "documentary road movie" para calificar algunos films recientes, incluso hace sospechar que el acercamiento del documental a la road movie está empezando a darse cada vez con más frecuencia.<sup>15</sup>

Como observan los especialistas, la road movie constituye un género de difícil definición por la gran variabilidad de historias y espacios que admite (Cohan & Hark 14), por lo cual a menudo se lo pasa por alto en la historiografía del cine (Laderman 2-3; Orgeron 5). No obstante, una serie de características suele combinarse de manera preferencial con este término: el motivo del viaje, la centralidad del coche, el protagonismo de parejas de personajes o sea *buddies* y el uso frecuente de *travelling shots* para evocar la sensación misma del desplazamiento.<sup>16</sup> Todas estas características se encuentran en *Hija* y *Familia tipo*. Si el motivo del viaje ya recibió atención más arriba, la centralidad del coche se desprende en *Hija* a partir del fragmento en que un personaje, en una estación de servicio, observa que "ese es el actor principal, esa es la estrella: el escarabajo". En *Familia tipo*, el coche es el vehículo mediante el cual la directora y su hermano se desplazan por España y también está presente en los materiales de archivo, donde aparece como nuevo objeto de fascinación e índice de modernidad. Es llamativo además que la primera imagen que abre la película sea precisamente la de un coche, filmada en 1948, y fuertemente asociada a la idea de familia: varias personas—entre ellas el padre de Cecilia, de niño—suben y bajan del vehículo para efectuar una excursión familiar a la playa. También desde otro punto de vista es notoria la asociación del vehículo con el concepto de familia: en *Familia tipo* el coche es conducido por dos hermanos, en *Hija*, por una madre y su hija.

Esta subrayada asociación del automóvil con la idea de familia merece algunos comentarios en el marco de la road movie. Tradicionalmente, la relación entre este género y el concepto de familia se había construido como una de tensión. Así, Timothy Corrigan (145) señala que muchas road movies empiezan por una crisis familiar y configuran el ámbito de la ruta como un espacio heterotópico con respecto a valores "tradicionales" como los de matrimonio y familia. Devin Orgeron, en cambio, opina que el género es propulsado desde los inicios por un profundo afán de estabilidad y de comunidad, al que el cine actual estaría volviendo. En varias películas recientes el autor observa un "increased frankness with which images of road travel have come to support not independence and mobility but community and stability" (12). Por opuestas que suenen, las tesis de Corrigan y de Orgeron parecen reconciliarse en el caso de *Hija* y *Familia tipo*: por un lado, hay crisis inicial de la familia a raíz del descubrimiento de una mentira en el relato familiar; por otro lado, el viaje no se emprende para alejarse de la vida familiar como tal, sino, precisamente, para restaurar la imagen fraccionada de esta. Así considerado, la familia constituye tanto el problema principal en los films, como su solución; tanto su punto de partida, como su punto de llegada.

En ambos documentales la narrativa de viaje toma la forma de una búsqueda—una de las dos variantes bajo las que se presenta el desplazamiento en la road movie (la otra es la huida; cfr. Laderman 20). Actualizando el viejo cronotopo del camino (Pohl 54), el viaje en la road movie se caracteriza por su estructura episódica y la presentación de la ruta como espacio de encuentro fortuito con terceros. En nuestras películas, estos terceros son, por ejemplo, la mujer que vivió cerca de la casa de los abuelos de Cecilia Priego, en



el pueblo de Hita y se llevó algunas cartas de amor encontradas en la casa abandonada o, en *Hija*, la empleada que atiende a la madre de María Paz González en la oficina de la administración pública y también resulta haber sido adoptada. Sin embargo, las obras que estamos examinando no exploran tanto la riqueza de este espacio social de la ruta como las pausas que impone cualquier viaje para encontrarse con parientes de Fernando Priego (*Familia tipo*) o intercambiar impresiones y confidencias entre madre e hija en el film de González. Hasta cierto punto, se podría decir incluso que estos documentales muestran su originalidad con respecto al cronotopo tradicional de la ruta por el motivo del desencuentro: en *Hija*, el encuentro tan deseado entre la cineasta y su padre finalmente no tiene lugar, y en *Familia tipo*, Belén no avisa a su padre cuando vuelve a Buenos Aires. Eliana recuerda las muchas veces que esperó en vano a su padre cuando llegaba el tren, nadie acude a la cita en la estación de Niquén para informarle de sus familiares, el padre de María Paz—al que se llama por teléfono repetidas veces—“no se halla disponible” y la escena del encuentro con su padre en un bar de la Serena es, como mencionamos, un encuentro entre personas ausentes, ya que la verdadera cita no tiene lugar. En *Familia tipo*, el motivo del desencuentro está menos a la vista (la mayoría de los testigos guardan recuerdos muy nítidos del padre), pero también aparece. Así, se aplica por ejemplo a Belén y su padre (quien volvió varias veces a España y nunca fue a verla), a los abuelos de Cecilia (Currita—la abuela—muere justo antes del retorno de su marido del frente de batalla) y al encuentro fallido entre Fernando Priego y su propio padre en América Latina a raíz del fallecimiento imprevisto de este último.

Otro aspecto del cronotopo es el potencial simbólico que reviste el camino como imagen de la vida misma. Así, uno de los primos de Cecilia Priego afirma que “la vida, a veces, es cuestión de coger un tren” y la tía Estrella opina que la conducta del padre y el abandono de su primer matrimonio, se explica por “el destino”, es decir, por una imagen de la vida en que cierta condición predestina a un ser humano a actuar de determinada manera. En *Familia tipo*, esta condición asume la forma de una trayectoria biográfica (“de un camino”) en la que Fernando Priego—el padre de la directora—fue privado de niño primero de su madre (por la Guerra Civil) y después de su padre (por el exilio), por lo cual fue educado por sus tíos. En este sentido, el resto de la vida del padre, y el abandono de su primera hija Belén en particular, se explicaría por este mal comienzo. Al mismo tiempo, la película contradice esta imagen, de una ruta lineal y fatalista, por los actos de sus propios hijos, que ahora también son padres y deciden mantener el contacto con su medio hermana, a diferencia de su padre, quien sigue ignorando a Belén.

Al igual que la idea de “camino”, la noción de movimiento adquiere a menudo un significado simbólico en la road movie. Si se ha dicho que en muchas películas del género prima el deseo de “viajar por viajar” (Moser 10), independientemente del lugar de destino, es porque el movimiento mismo se experimenta generalmente como ejercicio de la libertad del sujeto. Este suele aparecer como una expresión de emancipación y de voluntad de tomar la vida en sus propias manos, de sentirse libre. En esta línea, el coche es más que un vehículo de transporte: es un instrumento de “auto-mobility”, de “agency”. Esta variante de desplazamiento se distingue de otras (el tren, el transporte público, el avión) por el papel mayor que asume el sujeto. En palabras de John Urry: “Auto-mobility thus involves the powerful combination of autonomous humans together with machines possessing

the capacity for autonomous movement along the paths, lanes, streets and routeways of each society” (118). Walter Moser inscribe esta característica en el fenómeno más amplio de la modernidad: “L'apparition de l'automobile, à son tour, apporte une affirmation de deux tendances fortes de la modernité: la liberté de déplacement des individus et, par là, le renforcement de l'autonomie du sujet individuel” (9–10). En nuestras películas, el desplazamiento en coche cobra así un significado más profundo: se trata de la voluntad de las directoras-hijas de emanciparse de las historias heredadas por vía familiar y de tomar la vida en sus propias manos. El ponerse en camino, el optar por el movimiento, implica pasar de una actitud de receptoras pasivas de los relatos familiares a una actitud de intervención.<sup>17</sup>

En ambas obras, el movimiento-agency aparece además como recuperación de un movimiento asociado anteriormente a la figura paterna, lo cual recuerda el vínculo entre la road movie y la noción de masculinidad (Corrigan 143; Cohan & Hark 3). El padre de Cecilia Priego es presentado, desde el inicio, como un inmigrante español, es decir, como alguien que se desplazó. También el padre de este, el abuelo Fernando, se caracteriza por una movilidad constante (primero en el frente republicano, después en su exilio en México); resulta significativo en este contexto que la última foto de padre e hijo en España los muestre no en una casa, sino en un cruce de carreteras. Además, el momento que Cecilia Priego reconstruye a posteriori como fundador de su íntima relación con su padre en la juventud se vincula con un desplazamiento en taxi, rumbo al hospital, en el que este la acompañó y sostuvo su mano durante todo el viaje. En *Hija*, el padre de Eliana es asociado con el mundo de los trenes, ya que uno de los pocos datos que la madre de María Paz tiene sobre él es que era maquinista de trenes, dato que explica las horas que ella pasó de niña esperándole cuando llegaba el tren. El ponerse en camino cobra así el valor de una doble inversión: de la pasividad a la actividad y de lo masculino a lo femenino.

Otras dos características de la road movie merecen un comentario aparte: la presencia de *buddies* y el uso de los *travelling shots*. El *buddy* de la directora de *Familia tipo* es su hermano Nando, quien asume a lo largo del viaje un papel relativamente menor. En *Hija*, en cambio, la dinámica entre los dos *buddies* femeninos es compleja y asegura gran parte de la trama narrativa. Por un lado, madre e hija se espejean en su búsqueda de las raíces: emprenden un viaje hacia su identidad y valoran este tipo de búsqueda. Por otro lado, los *buddies* femeninos no siempre aparecen como aliadas. Eliana, en particular, no se muestra muy cooperativa con la búsqueda de su hija: se niega a brindarle más detalles sobre su padre real e incluso encubrió durante años la verdadera identidad de este bajo un nombre falso. María Paz González se rebela en diferentes momentos contra esta mentira, lo cual introduce un elemento de tensión entre ellas. Hasta cierto punto, el viaje que emprende María Paz es un viaje hacia una verdad que su madre le quiso ocultar. Sin embargo, al enfrentarse con esta verdad, con su padre real, la directora opta por refugiarse en la imaginación, de la misma manera en que su madre sustituyó, años atrás, al “pelmazo” con quien tuvo un hijo por un padre imaginario que vivía en La Serena. El desencuentro que marca la película con respecto a los terceros buscados (los testigos, los parientes) se compensa de esta manera con un encuentro más profundo en otro nivel: el que tiene lugar entre ambos *buddies*, como resultado del viaje. Es significativo que el film termine

mostrando el abrazo de las dos mujeres fuera del coche y que después la directora ponga explícitamente punto final a su documental, al declararlo "finished".

Como el film se centra en los *buddies* femeninos dentro del coche, son relativamente escasos en *Hija* los fragmentos filmados desde el vehículo, los famosos *travelling shots*, que forman parte del repertorio visual del género. En *Familia tipo*, en cambio, se observa un uso frecuente de esta técnica, llegando a asegurar una séptima parte de la película en total. Según Devin Orgeron (104), los *travelling shots* transmiten el placer del viaje, ya que permiten al espectador identificarse con el conductor o incluso con el vehículo. En tales casos, los planos dan cuenta del paisaje exterior y producen una sensación de inmediatez, que implica centrarse en el momento presente (Urry 120). En *Familia tipo*, sin embargo, una obra orientada hacia el pasado, los *travelling shots* desempeñan una función algo diferente y altamente original: configuran el puente entre el pasado y el presente. Así, cuando Cecilia Priego explica al inicio del film que viajó a España para entender una decisión de su padre, vemos *travelling shots* del archivo familiar que nos trasladan directamente a la España de los cincuenta. Esta combinación a primera vista anacrónica entre texto (presente) e imagen (pasado) expresa una idea central en la película: este viaje no solamente nos llevará a otro país, sino también a otra época. La dificultad de este proyecto, de franquear una distancia temporal de varias décadas, queda explicitada en el siguiente diálogo antes del inicio del viaje:

*Cecilia:* Si tuvieras que volver atrás, específicamente en relación al tema de Belén, del pasado y de papá, ¿tomarías otro rol? ¿Vos pensabas que todo eso no iba a ser importante para nosotros?

*Madre:* Yo pensé que podía ser importante, pero también pensaba que era algo que ustedes iban a conocer, pero que no iban a poder vivir. Tenía la seguridad de que iban a poder saber esos hechos, pero que no iban a poder vivir una vida distinta. Los años que van pasando, la distancia y la falta de vinculación afectiva... Iba a ser muy difícil reconstruir cosas; en la vida hay cosas que no se pueden reconstruir.

A la distancia espacial y temporal hay que sumar otra: la psicológica, que separa a Cecilia y a su hermano por un lado, de su padre por el otro. Esta distancia no está tan relacionada con lo ocurrido en el pasado como con la actitud asumida frente a los hechos en el presente, una actitud de indiferencia de parte del padre (o así parece), que perturba profundamente a sus hijos ya que pone en cuestión el amor incondicional que este había experimentado hacia ellos. Un buen ejemplo se encuentra en un fragmento de casi diez minutos que yuxtapone fotos de Belén y de la directora, sugiriendo una semejanza física tal, que las mujeres hubieran podido confundirse cuando eran niñas. Al final de este fragmento escuchamos la voz del hermano de Cecilia, describiendo su indignación frente a la actitud del padre. En vez de una imagen del hermano hablando vemos la última foto de Belén superpuesta de *travellings*, que sugieren en esta ocasión un estado de ánimo revoltoso y recuerdan, de manera general, la íntima asociación establecida por Bruno entre "motion" y "e-motion".

*Cecilia:* ¿Cuándo te empezaste a enojar?

*Nando:* ¿A enojar? Cuando Belén vino, la conocimos, se fue y después nunca más papá hizo nada por conocerla. Y luego la mentira: "la trato de ubicar, y se fue a vivir a otro lado, pero nadie sabe decirme dónde está y es imposible ubicarla, no hay manera de llegar a ella", mientras nosotros agarramos una guía de teléfono público y de que empezamos a buscarla hasta que la encontramos no tardamos ni diez minutos

Otra ocurrencia tiene lugar cuando la tía Estrella cuestiona seriamente, durante la segunda conversación, la legitimidad del proyecto de Cecilia respecto de la indagación del pasado de su padre. A esto sigue otro largo *travelling shot*, durante el cual tanto Cecilia como su hermano expresan su incapacidad de entender la conducta de su padre y descartan indirectamente la propuesta de Estrella de dejar descansar el pasado. Tal como ellos observan: "Antes de saber la verdad, no sabíamos que Belén existía. Y después de conocerla, volvió el silencio casi igual que antes. Y es como la sensación de que en realidad no fuera importante." El que para ellos sí fuera importante es lo que expresa el resto del pasaje, y el hecho de que no haya silencio que no se rompa, es lo que demuestra el documental en su conjunto.

## Conclusión

Este artículo se ha centrado en el estudio de dos obras que consideramos ejemplares de una tendencia distintiva del cine documental latinoamericano contemporáneo: la confluencia de nuevas formas de indagación sobre familia y movilidad. Los documentales aparecidos en los últimos años ya no focalizan su reflexión sobre la familia a partir de las inflexiones traumáticas de la historia política sino que exploran problemáticas de identidad desde diversos territorios culturales y sociales. En términos cinematográficos estas indagaciones se sustentan en la aplicación de técnicas como el palimpsesto y el collage, y en la puesta en escena de dispositivos narrativos de carácter performativo. Si bien se trata de modalidades diferentes de acercamiento a lo real, estas coinciden en el deseo de cuestionar el concepto de realidad. De ahí que no deba sorprendernos la pregnancia de algunos géneros tradicionalmente asociados al terreno ficcional sobre el documental contemporáneo. La road movie, en particular, permite moldear algunas de las obsesiones más fuertes del nuevo discurso del documental en un discurso universalmente reconocible, al tiempo que la temática de la familia aporta sus propios matices al género.

Si estas características corresponden a una nueva vía en el cine documental latinoamericano, conectan por otro lado con tendencias más amplias en el entorno audiovisual de los últimos años. En primer lugar, confirman la observación de Orgeron de que la road movie actualmente tiende a asociarse más con una búsqueda de comunidad (o familia), que a una celebración gozosa del movimiento. El que la familia ya no proporcione únicamente el momento de crisis inicial, sino también el punto de llegada ideal del viaje, comprueba su hipótesis. En segundo lugar, y en la misma línea, en un mundo obsesionado con la movilidad y el desplazamiento (fenómeno bautizado en las ciencias humanas como "mobile turn" (Adey 5), la búsqueda de lugares de "stillness" (Bissell & Fuller), de protección



y reconocimiento familiar, sigue en pie, e incluso parece haber adquirido una nueva urgencia. Familia y movilidad son, en este sentido, no solo dos características llamativas en un amplio corpus de documentales recientes, sino también y más básicamente, dos polos que se implican mutuamente en los actuales discursos de la identidad.

## Notas

- <sup>1</sup> Si bien es un proceso que comienza con anterioridad, las tecnologías digitales se extienden en el campo del audiovisual latinoamericano asiduamente desde el siglo XXI. En nuestros días solo en casos excepcionales la producción de documentales se efectúa en formato fílmico.
- <sup>2</sup> De acuerdo con Michael Chanan (15–18), la hibridación de los registros ficción-documental y la experimentación formal en el campo de los discursos audiovisuales de lo real son identificables en el cine latinoamericano desde la década de los treinta.
- <sup>3</sup> Nos referimos, entre otros, a films como *Dos días en Finlandia* (Angelina Vázquez, 1975), *Reflexiones de un salvaje* (Gerardo Vallejo, 1978), *Diario inacabado* (Marilú Mallet, 1982), *Boulevards del crepúsculo* (Edgardo Cozarinsky, 1992) e *Imágenes de la ausencia* (Germán Kral, 1999).
- <sup>4</sup> Nos referimos a obras como *El círculo* (Aldo Garay y José Pedro Charlo, 2008), *Pulqui, un instante en la patria de la felicidad* (Alejandro Fernández Mouján, 2007), *Los que se quedan* (Carlos Hagerman y Juan Carlos Rulfo, 2008), *Querida Mana, cartas de un viaje por la Patagonia* (Carlos Echeverría, 2009) y *Pachamama* (Eryk Rocha, 2008).
- <sup>5</sup> Jean-Claude Bernardet anticipa algunas de las características de los documentales de búsqueda: la formulación del yo del cineasta en tanto personaje, la premisa de ser películas “en proceso”, el dominio de la incertidumbre y la imposibilidad de clausura total de la pesquisa.
- <sup>6</sup> Para una descripción extensa de los documentales que conectan lo personal con lo doméstico en América Latina, ver Jorge Ruffinelli. La aproximación teórica inevitable para pensar el cine familiar amateur es Patricia Zimmermann.
- <sup>7</sup> Véanse, por ejemplo, los análisis de Jean-Claude Bernardet sobre el film noir en 33 (Kiko Goifman, 2002); de Mariana Baltar sobre los usos de la imaginación melodramática en *Peones* (Eduardo Coutinho, 1994); y de Yvonne Yarbro-Bejarano sobre el intertexto del melodrama familiar en *The Devil Never Sleeps/ El diablo nunca duerme* (Lourdes Portillo, 1994).
- <sup>8</sup> María Paz González, en su entrevista con Fidocs, señala dos cuestiones que se hallan en línea con estos planteos. En primer lugar, la conexión con el melodrama latinoamericano ya que la película, en principio, contaba con muchos de sus elementos: “tenía el padre perdido, la hermana desconocida, el secreto, los nombres cambiados”. En segundo lugar, la importancia que desde el comienzo del proyecto tuvo el armado de una estructura sólida de relato audiovisual para protegerse como personaje y poder manejar el hecho de estar al mismo tiempo fuera y dentro de la pantalla.
- <sup>9</sup> En un estudio reciente Elizabeth Cowie (89) ha llamado la atención sobre los complejos lazos que se establecen entre la obra de no ficción y el espectador y señala la existencia de un vínculo específico entre afectos y conocimientos que en ocasiones se pasa por alto en los análisis sobre cine documental.
- <sup>10</sup> La convivencia, en la última secuencia, de las fotografías color y blanco y negro también expresa los lazos que se han (re) establecido entre el pasado y el presente. Esto es importante porque en el transcurso del film, en términos generales, se percibía un hiato entre las fotos blanco y negro que corresponden a la familia paterna y a España y las fotos color que representaban a la nueva familia en la Argentina.
- <sup>11</sup> La noción de palimpsesto en el marco de la semiótica tuvo un desarrollo clásico en la propuesta de Gerard Genette. En este artículo nos interesan sobre todo las potencialidades del palimpsesto para expresar los trabajos de la memoria en los textos. Salvador Velazco recurre al concepto de palimpsesto para estudiar los tejidos entre pasado y presente en *La línea paterna* (José Buil y Marisa Sistach, 1994), uno de los primeros y más influyentes documentales latinoamericanos narrados en primera persona construido a través del montaje de archivos domésticos.
- <sup>12</sup> Las definiciones del concepto de “familia”, mencionadas en la película como intertítulos, son: 1) conjunto de ascendientes, descendientes, colaterales y afines de un linaje; 2) grupo de personas emparentadas entre sí que viven juntas; 3) conjunto de individuos que tienen alguna condición en común; 4) cuerpo de una orden o de una religión; 5) hijos o descendencia.
- <sup>13</sup> En este artículo adoptaremos una concepción de performatividad que articula las nociones de Stella Bruzzi y de Bill Nichols. Para el segundo, la modalidad de representación performativa intenta distraer

la atención del espectador de los aspectos referenciales del discurso documental, promueve los rasgos subjetivos de un discurso tradicionalmente objetivo y pone el foco en sus cualidades evocativas más que en su representacionalismo. La primera retoma el concepto de teóricos como Judith Butler y John Austin y piensa los enunciados performativos como aquellos que al mismo tiempo que describen ejecutan una acción.

<sup>14</sup> Véanse por ejemplo Cohan & Hark, Sargeant & Watson, Laderman, y Orgeron.

<sup>15</sup> Además de *Hija*, calificada explícitamente por la directora como “road movie documental” (González), pueden mencionarse como ejemplos recientes *Pancho Villa aquí y allí* (Matías Geilburt y Paco Ignacio Taibo II, 2008), *Alicia en el país* (Esteban Larraín, 2009) y *Cine al fin* (Meritxel Soler y Julián Vázquez, 2011). Como exponentes históricos del documentary road movie pueden citarse además *Vakantie van de filmer* ([*Las vacaciones del cineasta*] Johan van der Keuken, 1974), *Sherman's March* (Ross McElwee, 1986) y *Route One USA* (Robert Kramer, 1989).

<sup>16</sup> Forzosamente nos limitamos aquí a mencionar las características más frecuentemente asociadas al género. Una exposición exhaustiva de los rasgos de la road movie excede los límites de este ensayo, como indican las diecisiete características que establece Laderman en el primer capítulo de su libro sobre el género. Además, varios de estos elementos solo se aplican al mundo anglosajón, del que provienen los modelos considerados emblemáticos. Nuestro artículo también se inserta en el nuevo interés por la dimensión intercultural de la road movie, de la que dan prueba los estudios de Pohl, Moser y Orgeron.

<sup>17</sup> Esta intervención se concreta tanto a nivel de los actos de los personajes (por ejemplo la decisión de María Paz González de no encontrarse personalmente con su padre, la voluntad explícita de Cecilia Priego de mantener el contacto con su media hermana Belén), como a nivel de las opciones cinematográficas (el uso del archivo fotográfico en *Familia tipo*, la dimensión performativa en *Hija*).

## Bibliografía

- Adey, Peter. *Mobility*. London-New York: Routledge, 2010. Print.
- Arthur, Paul. “Jargons of authenticity (three American moments)”. In *Theorizing documentary*. Ed. Michael Renov. London-New York: Routledge, 1993. Print.
- Baltar, Mariana. “Weeping Reality. In Melodramatic Imagination in Contemporary Brazilian Documentary.” *Latin American Melodrama. Passion, Pathos and Entertainment*. Ed. Darlene J. Sadlier. Illinois: Board of Trustees of the University of Illinois, 2009. :130–138. Print.
- Bernardet, Jean-Claude. “Documentales de búsqueda: 33 y Pasaporte húngaro.” trad. Silvina Carrizo. En *El cine de lo real*. Eds.: Amir Labaki & María Dora Mourão. Buenos Aires: Colihue, 2011. :117–128. Print.
- Bissell, David & Gillian Fuller, eds. *Stillness in a mobile world*. New York-London: Routledge, 2010. Print.
- Bruno, Giuliana. *Atlas of emotion. Journeys in art, architecture and film*. London: Verso, 2002. Print.
- Bruzzi, Stella. “El documental performativo.” trad. Lorna Scott Fox. En *Postverité*. Ed. Berta Sichel. Murcia: Centro Párraga, 2006. :223–264. Print.
- Chanan, Michael. “The Space between Fiction and Documentary in Latin American Cinema: Notes toward a Genealogy.” In *Visual Synergies in Fiction and Documentary Film*. Eds. Miriam Haddu & Joanna Page. New York-Basingstoke: Palgrave-MacMillan, 2009. :15–23. Print.
- Cohan, Steven & Ina Ray Hark, eds. *The Road Movie Book*. London-New York: Routledge, 1997. Print.
- Corrigan, Timothy. *A Cinema without Walls. Movies and Culture after Vietnam*. London- New York: Routledge, 1991. Print.
- Cowie, Elizabeth. *Recording Reality. Desiring the Real*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011. Print.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. 1962. Madrid: Taurus, 1989. Print.
- González, María Paz. “Entrevista a María Paz González, ganadora de Fidocs 2011, por Iván Pinto Veas”. *La Fuga*, 2011. <http://www.lafuga.cl/entrevista-a-maria-paz-gonzalez/521> (consulta: 7 de enero de 2013).
- Haddu, Miriam & Joanna Page, eds. *Visual Synergies in Fiction and Documentary Film*. New York-Basingstoke: Palgrave-MacMillan, 2009. Print.
- Nichols, Bill. “El documental performativo”, trad. Lorna Scott Fox. En *Postverité*. Ed. Berta Sichel. Murcia: Centro Párraga, 2006. 197–221. Print.
- Laderman, David. *Driving Visions. Exploring the Road Movie*. Austin, Texas: U of Texas P, 2002. Print.
- Moser, Walter. “Présentation. Le road movie: un genre issu d’une constellation moderne de locomotion et de médiamotion”. *Cinéma. Revue d’études cinématographiques* (U de Montréal- número especial « Le road movie interculturel », coordinado por W. Moser), 18. 2–3 (2008): 7–30. Print.

- Orgeron, Devin. *Road Movies. From Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami*. New York-Basingstoke: Palgrave-Macmillan, 2008. Print.
- Ortega, María Luisa. "De la certeza a la incertidumbre: collage, documental y discurso político en América Latina." En *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*. Eds. Sonia García López & Laura Gómez Vaquero. Madrid: Ocho y Medio/Ayuntamiento de Madrid, 2009. 101-137. Print.
- Piedras, Pablo. "Familia tipo." *Cine Documental* 5, revista electrónica, 2012. [http://revista.cinedocumental.com.ar/5/criticas\\_02.html](http://revista.cinedocumental.com.ar/5/criticas_02.html) (consulta: 7 de enero de 2013).
- Podalsky, Laura. *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brasil, Cuba and Mexico*. New York-Basingstoke: Palgrave-MacMillan, 2011. Print.
- Pohl, Burkhard. "Rutas transnacionales: la road movie en el cine español." *Hispanic Research Review* 8.1 (2007): 53-68. Print.
- Plantinga, Carl. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge UP, 1997. Print.
- Priego, Cecilia. "Se quiere dejar afuera lo que no encaja. Cine entrevista a Cecilia Priego, que el sábado estrena su film *Familia tipo* en el Malba [entrevista efectuada por Mariana Mactas]." *Página 12*, 3 de marzo de 2011. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-20934-2011-03-03.html> (consulta: 7 de enero del 2013).
- Ruffinelli, Jorge. "Del cine doméstico al documental personal en América Latina. Cinco pasos." En *La casa abierta. Cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Ed. Efrén Cuevas. Madrid: Ocho y Medio, Festival Documenta Madrid, 2010. Print.
- Sargeant, Jack & Stéphanie Watson, eds. *Lost Highways. An Illustrated History of Road Movies*. London: Creation Books, 1999. Print.
- Urry, John. *Mobilities*. Cambridge: Polity P, 2007. 112-134. Print.
- Velazco, Salvador. "La línea paterna, palimpsesto filmico." *El ojo que piensa* 35 (enero-junio, 2012): s/p.
- Yarbro-Bejarano, Ivonne. "Ironie Framings: A Queer Reading of the Family (Melo)drama in Lourdes Portillo's *The Devil Never Sleeps/El diablo nunca duerme*." In *Lourdes Portillo. The Devil Never Sleeps and Other Films*. Ed. Rosa Linda Fregoso. Texas: University of Texas Press, 2001. 102-118. Print.
- Zimmermann, Patricia. *Reel Families: A Social History of Amateur Film*. Bloomington: Indiana UP, 1995. Print.

## Iluminando el lado oscuro de la modernidad occidental: colonialismo, neocolonialismo y metalepsis en *También la lluvia* de Icíar Bollaín

Luis Prádanos

Miami University

La película *También la lluvia* (2010), dirigida por Icíar Bollaín (Madrid, 1967) y escrita por Paul Laverty (Calcuta, 1957), narra la historia del rodaje de un film en Cochabamba, Bolivia, que pretende revisar de manera crítica los abusos de la conquista española en el Nuevo Mundo. Dicho rodaje se sitúa en el año 2000 y se ve afectado por el estallido, en abril, de los conflictos sociales relacionados con la privatización del agua ocurridos en Cochabamba (Guerra del Agua).<sup>1</sup> Daniel, nativo amerindio que hace el papel de jefe de la resistencia contra el invasor colonial español en la meta-película, liderará, a su vez, la revuelta social actual contra el explotador neocolonial en la película (representado por la corporación transnacional que quiere apoderarse del agua con el beneplácito del gobierno boliviano). Esta yuxtaposición y diálogo entre el pasado colonial y el presente neocolonial es posible gracias al uso magistral de la metalepsis (mezcla e interferencia de diferentes niveles diegéticos), pues el mundo metadieético y metaficcional del rodaje se ve alterado por el mundo diegético de la historia presente y viceversa. Esta convergencia ofrece una crítica postcolonial muy sofisticada y compleja, en la que se expone el modo en que la globalización neoliberal es una forma de neocolonialismo, una mutación del colonialismo anterior.

Icíar Bollaín comienza a dirigir a mediados de los noventa, coincidiendo con la aparición de un número de nuevos directores y directoras sin precedentes en el cine peninsular que "afrontaron sus debuts sin renunciar a sus peculiaridades y personales tendencias, a una compleja mixtura entre autoría y comercialidad" (Monterde 35). La mayoría de las películas dirigidas por Bollaín reflejan las contradicciones de la globalización en un plano íntimo donde converge lo político y lo personal. La cámara se centra en las relaciones personales y humanas, pero siempre enmarcadas por contextos socioculturales complejos en cuyo seno las identidades individuales se co-forman, transforman y renegocian constantemente. El compromiso sociopolítico que transpiran todas las películas de la directora madrileña se encuentra en los intersticios que conectan la intrahistoria personal con la historia global. Las películas de Bollaín suponen una contribución a la "repolitización del cine" en los últimos